胡旋舞：西北地区回族舞蹈中的中亚元素

田雅妮

（南京航空航天大学　南京　210000）

摘　　要　西北地区流传的回族舞蹈，艺术特征鲜明，文化内涵丰富，集合了历史文化基因和时代创新精神。本文简要介绍了文献资料和考古资料中的西域舞蹈胡旋舞，认为西北回族舞蹈中的部分动作传承了胡旋舞的基本元素。

关 键 词　西北地区　回族舞蹈　中亚元素　胡旋舞

中图分类号　J70　**文献标识码**　A　**文章编码**　1003-2584(2014)02-0070-06

DOI:10.13767/j.cnki.cn64-1011/j.2014.02.015

一、引言

西北地区（主要指回族聚居相对集中的宁夏回族自治区、甘肃临夏回族自治州、新疆昌吉回族自治州、青海海北州门源回族自治县等地）流传的回族舞蹈，艺术特征鲜明，文化内涵丰富，是当代我国五十五个少数民族舞蹈中的一枝奇葩，成为彰显区域文化独特性、体现民族精神的重要艺术语言。西北地区回族舞蹈在形成和发展历程中不仅受族源文化、居住环境、宗教教义、地域差异等各种因素的影响，而且糅合了汉、维吾尔、哈萨克、蒙古等其他民族的文化元素，在不断传承和创新的过程中，形成了地域上的多元化和文化上一体化的舞蹈美学特征。追根溯源，西北回族舞蹈的文化基因与古代中亚流行的胡旋舞有着内在的联系。

胡旋舞是起源于古代中亚索格底亚那地区的一种舞蹈，其创作者是粟特人。粟特人，就是中国史籍中的昭武九姓人，其先祖月氏人最初生活在河西走廊祁连山下的昭武城，西汉时，因遭到匈奴等部族的侵扰，

基金项目　本文为国家社会科学基金西部项目“西北地区粟特人文化遗存与回族关系研究”（项目号：13XKG004）阶段性研究成果。

作者简介　田雅妮，南京航空航天大学艺术学院。研究方向：音乐表演。

逐步西迁，最后到达中亚锡尔河、阿姆河流域，子孙繁衍发展形成九个城邦国，有康、安、史、曹、米、何、石、戊地、火寻，以康国为中心。北朝至隋唐时期，粟特人因各种缘由来到中国，以国名取姓，以“蕃客”的身份居住在长安、洛阳等城市的各个“坊”里。有做官的、纳入皇宫卫队的、经商的、从事音乐舞蹈表演的。胡旋舞，出自粟特人的最大城邦康国(今乌兹别克斯坦撒马尔罕)。随着丝绸之路中国和西域各国政治、经济、文化交往的频繁，胡旋舞被粟特人传到中国，成为当时长安、洛阳等中心城市十分流行的舞蹈，对中国的音乐舞蹈艺术影响深远。回族是一个与丝绸之路联系密切的民族，回族舞蹈传承、吸纳了西域各族的舞蹈要素，其中胡旋舞至关重要。要探讨现代西北回族舞蹈文化成因中的胡旋舞元素，不但要了解其产生、发展的根源，而且要深入研究回族形成发展时期特殊的历史文化。

二、文献资料记载中的胡旋舞

胡旋舞，起源于中亚粟特地区，丝绸之路开通后，大约在北魏时期由粟特人传入中土。《新唐书》卷二百二十一《西域传》康国条中记载，开元初年，康国王向唐王贡送礼物中，除了锁子铠、水晶杯、玛瑙瓶、鸵鸟卵、越诺侏儒以外，还有“胡旋女子”。[1]

《旧唐书》卷二十九《音乐志》中记载：“康国乐，工人皂丝布头巾，绯丝布袍、锦领。舞二人，绯袄锦领，袖绿绫裆袴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓二，铜钹一。”[2]

“安国乐，工人皂丝布头巾，锦褾领紫袖袴，紫袄白袴帑，赤皮靴，乐用琵琶，五弦琵琶、箜篌、箫、横笛、筚篥、正鼓、和鼓、铜钹。”[3]

段安节《乐舞杂录·舞工》条云：“舞者，乐之容也。有大垂首、小垂首，或如惊鸿、飞燕，或如婆娑舞态也。”[4]当时的舞蹈分为健舞、软舞、字舞、花舞、马舞，其中胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞为健舞。开元以后盛行于长安，后来传遍全国各地。

《新唐书》卷二十一《礼乐志》云：“胡旋舞，舞者立毯上，旋转如风。”“胡旋舞出自康国，唐开元、天宝时，西域康、米、史、俱密诸国屡献胡旋女子。”[5]

段安节《乐舞杂录·俳优》云：“胡旋舞，具于一圆毯上，纵横腾踏，两足终不离于毯子上，其妙如此也。”[6]

白居易新乐府《胡旋女》云：“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓，弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。左旋右转不知疲,千匝万周无已时。”[7]

粟特地区流行的舞蹈种类很多，除了胡旋舞之外，还有胡腾舞、柘枝舞等。

胡腾舞出自昭武九国之石国。《全唐诗》刘言史《王中丞宅夜观胡腾舞》：“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细毡胡衫双袖小。跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。”[8]

《全唐诗》李端《胡腾儿》：“扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。”“环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。”[9]舞者戴胡帽，帽缀珠，舞时发出声响，而且发出闪烁光芒。身着窄袖胡衫，舞衣前后上卷，束葡萄纹带，一端下垂，舞时可飘扬生姿。手足做弓形，反立毯上，有的舞者头顶或手持葡萄盏。

柘枝舞出自西域昭武国家，一说为石国。也称胡舞，起名源自对柘羯的战争。薛能的《柘枝词》(《乐府诗词》卷五十六：“同营三十万，震鼓伐西羌，悬军征柘羯，内地隔萧关。”[10]柘羯为石国的别称。柘枝舞表演者一般为女童，有单柘枝和双柘枝，也是在踏毯上表演。

《隋书·音乐志》记载，康国乐曲共有五曲。其中舞曲有四曲：《贺兰钵鼻始》《末奚波地》《农惠钵鼻始》《钱拔地惠地》。这些都是粟特语的译名，其含义不得而知，主要用于胡旋舞的伴奏乐。

三、考古资料中的胡旋舞

文献资料记载中的胡旋舞，从舞者的种族、形象、服饰、动作等方面给人们勾勒出该种舞蹈的抽象概

念。而考古资料提供给我们的是一件件具体、形象、生动的舞蹈画面，比起文字描述，更为直观。

1986 年，宁夏固原原州区粮食局家属院工地出土一件北魏时期的绿釉扁壶(现收藏于原州区文物管理所)。[11]壶残高 11.3 厘米，宽 9.5 厘米，圈足呈椭圆形，直径 4.7~5.4 厘米。该件文物无论从造型、釉色，还是壶体所刻画的内容，均表现出浓郁的异域风格。壶腹周饰连珠纹，至壶颈中部曲卷呈石榴形，画面内为一组乐舞图。一组七人，均为高鼻深目，胡服胡帽的男子。中间三人为舞者，主舞者窄袖紧身翻领胡服，立圆形莲花台上，左脚踏地，右脚旋空，右臂上扬，手外翻，左臂向后拉伸，舞姿刚健有力。二助舞挥手抬足，翩翩起舞。四人伴奏，所持乐器似文献记载中的琵琶、筚篥、横笛和钹。场面热烈，人物形象生动传神。所跳舞蹈就是从中亚传来的胡腾舞，以蹲、踏、跳、腾动作为主。

宁夏固原为丝绸之路东段北道必经之地。上文所引文献资料中的"萧关"即今固原原州区三关口一带，是丝绸之路出长安去往西域的第一道关口。这件釉陶壶的出土，足以证明北魏时期固原就已经有了来自中



亚的胡人。该壶扁体、双系，便于携带，是伴随主人一同来到固原的。固原南郊隋唐史姓粟特人墓葬及其出土文物，便是最好的佐证。

1985 年，在宁夏古丝绸之路要塞灵州境内的盐池县苏步井乡发现的一座唐墓中，出土了一合刻有跳胡旋舞人物图案的墓门[12]。单扇呈长方形，长 89、宽 43、厚 5 厘米，上下圆柱形门枢高 13 厘米、直径 10 厘米。每扇门均呈长方形，上下有圆柱状榫，两门闭合处各有一孔，出土时有铁锁锁扣。每扇石门正中浅雕一"胡旋舞"男伎。所刻男伎为典型的胡人形象：虬髯卷发，深目高鼻，肩宽腰细，体魄健壮。身着圆领紧身窄袖衫，下着紧腿裙，脚穿长筒皮靴，站立在一块编织精美的小圆毯上，双人对舞。舞姿造型略有不同，左边舞伎侧身回首，左脚站立圆毯上，右腿后屈，左手正微微上举，右臂屈至头顶；右侧男伎右脚立毯上，左腿前伸，双臂上屈，至头顶上方合拢。两人均手举长巾，熟练挥旋。四周剔地浅浮雕卷云纹，似舞伎腾跃于云气之中，造成流动如飞的艺术效果。整个画面，构思精妙，主题突出，人物面部表情生动自然，体态轻盈健美，舞姿迅疾奔放，充满欢乐生活气息。

该胡旋舞墓门出土地宁夏盐池县，属于唐六州胡属地。该墓墓主人姓何，疑为来自中亚何国的粟特人。当时，宁夏北部以灵州为中心，生活有康、安、何等来自中亚的昭武九姓胡人。

在粟特人的故乡片治肯特（今塔吉克斯坦境内）古城遗址发现的木雕女像，其动作姿态似胡旋舞动作。新疆克孜儿石窟 135 窟壁画中有胡旋舞伎乐。敦煌莫高窟 220 窟北壁和南壁乐舞图中均有胡旋舞舞姿的某一瞬间。敦煌 341 窟、215 窟、197 窟、331 窟、335 窟壁画中也有初唐、盛唐时期的胡旋舞壁画，这里不再一一列举。山西出土过北魏时期的黄釉胡旋舞画面瓷扁壶。明代万历年间，西安兴福寺出土的"半截碑"，刻制时间为唐开元九年(公元 721 年)，碑两侧共



刻四个舞蹈形象，其中两人为西域胡人形象，罗丰前辈认为是《柘枝舞》表演者。[13]

四、回族先民中的粟特人

回族族源中，除了阿拉伯人、波斯人、突厥人、回鹘人等，还有粟特人。有学者认为，现代回族中的康、石、米、穆、毕等姓氏，就是粟特人后裔。这部分人多数是唐天宝年间安史之乱以后皈依了伊斯兰教的。这方面的研究成果有兰州大学的范景鹏、米玥发表的《米姓回族粟特人迁徙中国的考察》[14]、河南大学穆德全的《西域"粟特"考》[15]、邵明杰的《论入华粟特人流向的完整线索及最终归宿——基于粟特人"回鹘化"所做的考察》[16]等论文。

宁夏大学回族研究院马晴研究员在《试探"回回"一词的起源与粟特人之关系》[17]一文中提出"回回"一词起初就是指粟特人的观点。唐贞观年间就有了"回回"的称呼词语，当时的概念相当于边裔诸国纷纷慕化归唐的"唐家子"。其含义有三层，一是"回归""归附"；二是"来回""往来"；三是指往返于丝绸之路上的商人。也就是说，"回回"是唐朝对归附朝廷以蕃客身份居住，或往来于丝绸之路经商的昭武九姓胡人的称呼，这些人并不一定信仰伊斯兰教。元代以后，"回回"方成为专指伊斯兰教徒的名词，此答案是在蒙文史料中找到的。蒙古文史料中，常把中亚、西亚一代的穆斯林商人称为"Sartqul"（"撒儿塔"），即"回回"。而"撒儿特"(Sart）源于梵文"Sartha"，即"粟特"(Sogdian)、"Soghd"，"商人"也即"回回"。

粟特人的到来，对唐朝的政治、经济、文化产生了重大影响。善于经商的粟特人不仅丰富了中国的物产，促进了唐朝经济文化的繁荣，而且改变了大唐王朝的命运。尤其是发生在天宝年间的安史之乱，促使唐王朝从繁荣走向衰落。叛军首领安禄山和史思明均为粟特胡人。唐政府借助大食和回鹘兵力平息叛乱之后，粟特人在朝廷和民间的命运也随之改变，遭受打击和排斥。为了生存，粟特人不得不改变自己的族属和身份，一部分汉化，如安、康、曹姓粟特人，一部分融入到回鹘人当中，还有一部分伊斯兰化，如现在回族中的米姓、石姓、穆姓、毕姓，其先祖当是粟特人。此外，由于唐朝借大食兵平判了安史之乱，大食国人的地位因军功而升，信仰伊斯兰教的阿拉伯人得到朝廷和民间的信任。安史之乱以后，鲜明之外国教，主要指粟特人信仰的袄教、景教、摩尼教寺院被下令拆毁，而佛教、伊斯兰教寺院得以保存。现代回族人称清真寺为"坊"，就是胡人所居之"蕃坊""教坊"的衍化。安史之乱使粟特人在中国的地位急剧下降，这也是后来无论汉族学者或回族学者在探讨回族族源问题时，只谈波斯人、阿拉伯人，而忽视粟特人的原因。

五、回族舞蹈中的胡旋舞元素

回族舞蹈的基本动作如摇头、翻掌、勾手、出胯、屈伸步、蹲、跳、点脚、勾脚、踏脚、跳转等动作，传承了胡旋舞的动作元素。福建师范学院周晶老师的文章中

谈到回族舞蹈中的"屈伸步"的历史源流问题。她认为《全唐诗》里描写胡旋舞的句子"帐前跪作本音语"(粟特语),"手中抛下葡萄盏","蹲武尊前急如鸟"。诗句中的"蹲舞",就是蹲身,双腿交替作屈伸跳跃的舞蹈。由此得知,回族舞蹈中的"屈伸步"历史源流与《胡旋舞》中的"蹲舞"有密切的关系。[18]

刚韧有力的腿部屈伸、灵活的头部、手部和舞姿的多变,构成回族舞蹈的基本语言风格特征。这些舞蹈姿态与回族先民的音乐舞蹈文化关联密切。唐代长安城内"教坊"遍布,教坊音乐受到人们的青睐。而这些教坊音乐的表演者绝大多数是粟特胡人。如唐时曹保的儿子曹善才、孙子曹刚三代人都是琵琶能手,米嘉荣和他的儿子米和是唐朝国家级乐师。安叱奴,是唐时来自安国的舞人,因为跳舞出名而步入仕途,官至五品。

元代政府设立有专门的回回乐管理机构,回回音乐列为宫廷音乐,在礼部下设仪凤司,掌管汉、回回和河西(西夏)三色乐。常和署是专管回回乐人的机构。胡旋舞的舞台是"舞筵",一种织毯,舞者立于毯上舞蹈。可见胡旋舞的演出一般是在宫廷宴会场合,为宴饮助兴之音乐。西北回族舞蹈中的《宴席曲》,应该是对唐以来宫廷宴饮舞曲的传承和发展。《宴席曲》来源于"筵席曲",即毯舞、胡旋舞。演出场合是回族婚礼中亲朋好友贺礼时"吃宴席"的时机。通常是两人表演,女子为男扮女,形式是边唱边跳,起到活跃宴会气氛的作用。众人兴致高涨时,就有人"漫"起花儿,唱起小曲。表演者摇头踮脚,耸肩扭胯,扬眉动目,诙谐幽默,反映了回族人乐观、奔放的人文性格。尤其是屈伸步,动作稳健、刚柔相济,是回族人吃苦耐劳,包容憨厚的肢体语言。有学者认为,《宴席曲》有西域古调和蒙古族长调的色彩。元代"筵席曲"以"散曲"的形式流传,以后逐步演化为《宴席曲》。《宴席曲》舞蹈的基本动作与胡旋舞中"反手叉腰""环行急蹴""跳身转毂"极为接近。青海海北州门源回族自治县流传的《宴席曲》中的《拉骆驼》,使人穿越历史,进入到茫茫大漠,看到回族先民在丝绸古道手牵骆驼,长途跋涉,贩运货物的历史画面。

《踏脚》为流行于西北地区宁夏泾源县的回族舞蹈,其基本动作中的"飞脚"、"扫堂"、"燕跳式",传承了胡旋舞的舞蹈动作元素,只是以武术的动作形式出现。回族是一个崇尚武术的民族,从其先民开始,因长年在外经商,人身安全无保障的情况下,必须练就一身过硬的武功和防身的本领。《踏脚》糅合了武术和舞蹈的元素,成为当地回族健身、娱乐、防身的主要文体活动。

此外,回族舞蹈动作中的旋转造型、碎摇头、反手叉腰、扭胯、摆胯、转胯等,动作干脆、细腻、明快,包含有诸多胡旋舞动作元素。如青海回族舞蹈中的试全脚、点踏、踮脚、赞手舞姿等等。

六、结语

胡旋舞发源于古代中亚城邦国家康、安、米等国家,大概在北魏时由粟特人传入东土,促进了中国音乐舞蹈的发展。唐时的"回回",主要指往来于丝绸之路上的昭武九姓胡人,即粟特人。元明时期"回回"专指信仰伊斯兰教的中亚、西亚各族。由此推理出回族舞蹈传承胡旋舞元素的历史背景和文化根源。康、安、石、米等昭武九姓回族先民,能歌善舞。只是到了明清时期,由于受伊斯兰教教义的约束和儒家封建思想的影响,回族舞蹈走向衰落,逐步民间化,以花儿等形式流传,并赋予鲜明的伊斯兰宗教文化特征。

不同文化之间的碰撞、交融,是产生和推动新的文化形态出现的重要途径,胡旋舞就是这样一个文化交流的产物。胡旋舞是生活在河西一代的月氏族,迁徙到中亚索格底亚那以后,吸收了当地土著居民的文化,并受希腊等西方文化的影响逐步形成的。北朝、隋唐时随着丝绸之路的繁荣,由粟特人传至中原。西北

回族舞蹈在形成和发展进程中传承、吸纳了胡旋舞的基本元素。

文化是一个民族的精神和灵魂，而舞蹈正是用特殊的肢体语言表现民族的精神气质。十七大以来，中央推出文化大发展大繁荣，回族舞蹈也迎来了新的机遇，取得了可喜的成绩。新的作品《剪花花》、《月上贺兰》、《沐浴》、《汤瓶舞》、《心泉》等相继出现，令人耳目一新。然而，有机遇就有挑战，回族舞蹈在创新发展中面临诸多问题，如回族舞蹈在重视文化符号的同时，还应该深入挖掘历史文献资料，结合考古发现的古代舞蹈艺术形象，从而为创作提供丰富的素材。

现代回族舞蹈在创作中应重视多元文化因素。也就是不仅要研究本民族的历史文化，也要研究其他各个民族的历史文化，了解回族舞蹈的多元文化背景。只有具备了宽阔的视野，才能在回族舞蹈的创作中从宏观角度把握主题，在保持本民族舞蹈语言的独特性和民族性的基础上创作彰显民族气质和时代精神的大气、恢弘的作品。

参考文献：

[1]阎万钧.昭武九姓国及音乐舞蹈艺术的东传[J]敦煌学辑刊，1986(2):130.

[2][3]阎万钧.昭武九姓国及音乐舞蹈艺术的东传[J]敦煌学辑刊，1986(2):136.

[4]阎万钧.昭武九姓国及音乐舞蹈艺术的东传[J]敦煌学辑刊，1986(2):139.

[5] [6] [7] [8] [9]阎万钧.昭武九姓国及音乐舞蹈艺术的东传[J]敦煌学辑刊，1986(2):139~140.

[10] 阎万钧.昭武九姓国及音乐舞蹈艺术的东传[J]敦煌学辑刊，1986(2)：141.

[11] 宁夏固原博物馆.固原历史文物[M]，北京，科学出版社，2004.8:121.76.

[12] 宁夏自治区博物馆.宁夏盐池唐墓发掘简报[J]，文物 1988(9).

[13]罗丰.隋唐间中亚胡旋舞之初步研究——以新获宁夏延迟石门胡舞为中心[C]国际唐文化学术讨论会论文，1993.9.

[14] 范景鹏、米玥.米姓回族粟特人迁徙中国的考察[J]，烟台大学学报(哲学社会科学版)，1992(2).

[15] 穆德全.西域“粟特”考[J]河南大学学报，1991(1).

[16]邵明杰.论入华粟特人流向的完整线索及最终归宿——基于粟特人“回鹘化”所做的考察[J].青海民族研究，2010.1:21(1).

[17]马晴.试探“回回”一词的起源与粟特人之关系.回族研究特刊.

[18]周晶.浅谈回族舞蹈理论舞台风格与特征——以女子群舞“心泉”为例[J]宁夏大学学报,2012(1).

（责任编辑　曹丽君）